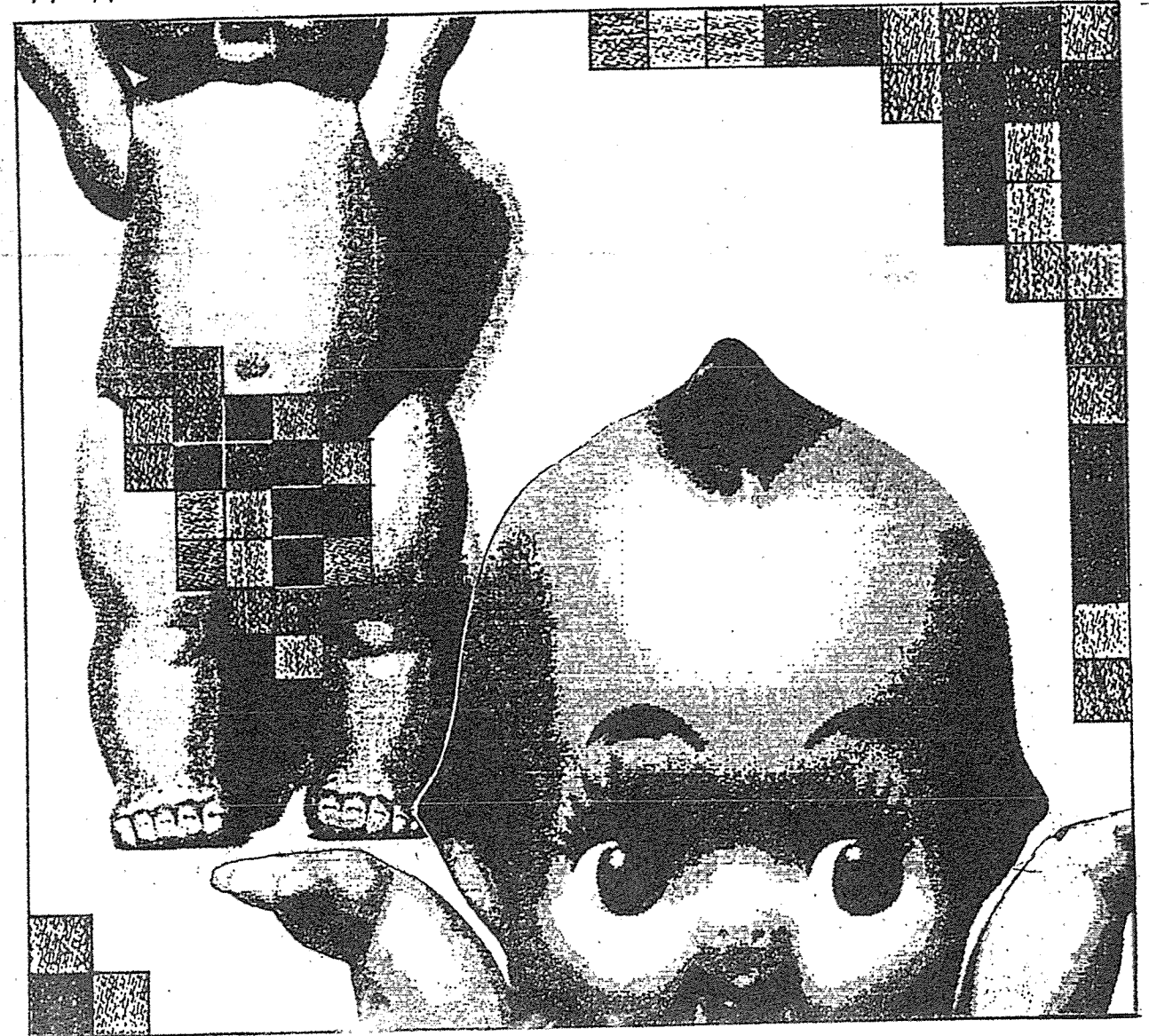
大浦作品を鑑賞する市民の会機関誌

グラフィックにおける「性差別」／市民プラザ会場使用問題／湾岸戦争と芸術／アートとポップスの検閲問題／展評・津田佳紀・宮前正樹/S・ウォーホル／ノイバウテン／霜田誠二／美術館を問う／裁判傍聴記

1991年
8月8日

第２号

10th anniversary *HAPPY?*

富山近美は「過去」を「チャラ」にするつもりなんだろーか？

今年で富山近代美術館は開館10周年をむかえる。連日マスコミでもなかなか賑やかな報道がなされており、近代美術館の創設の功績を買われて、小川正隆前館長が、めでたく名誉館長に就任した。

しかし、近代美術館は、この大々的な10周年の儀式とともに、この10年を「歴史」のなかに閉じ込めてしまいたがっているようにも見える。そもそもこうした××周年という儀礼には、彼らの公式の歴史を正統化し、不都合を覆い隠す性格があり、これは、イデオロギーの右左に関わらず、近代の権力者が人々の記憶を支配する伝統的な方法であった。

だがしかし、このいかにも古めかしい祝賀の儀礼は、もはや何の意味ももたない。なぜならば、わたしたちは、彼らがこの儀礼を壮大に行えば行うほど、彼らが隠してきた事実を思い起こすからである。

この10年間、富山近代美術館が日本の現代美術の世界に残したもっとも大きな意義とは何だったのだろうか。それは、多分、オープニングのときの展覧会、滝口周造の収蔵品展を除けば、「もっとも大きな」ということでいえば、「遠近を抱えて」非公開というイベントである。この現在まで継続されているもっともユニークな展示方法は、伝統的な日本の表現様式と現代美術を融合したものであり、最も政治的なモチーフをもった展示方法である。戦前、こうした展示方法は、かなり一般的に行われていたといわれているが、戦後は、60年代に赤瀬川原平らのハイレッドセンターが、一連の梱包芸術を試み、その中で、ギャラリーをまるごと梱包するという試みに、それは否定的に受け継がれていたが、今回の富山近美のイベントは、むしろ肯定的継承であり、まさにポスト・モダンの日本的風景にマッチしており、日本の行く末を先取りすることに長けている富山県の行政の姿勢を十二分に芸術の素材とした点で画期的である。

もともと、日本には、聖なるものを隠すという習俗が、近代化のなかで培われてきた。天皇を見ると目が潰れるとか、写真をみだりにとってはいけないとか、戦後になるまでは、誰も天皇の声を聞いたものがいないとか、こうした隠す習俗のなかに、見えざるものへの憧景をうまいこと創り出してきた。戦後はこの伝統が廃れ、「あっ、そう」にはじまり、皇太子のヘア写真まで見せる様式が導入されてきた。近美は、この戦後に果敢に挑戦し、日本固有の隠す伝統を持ち込んだ。

そして、この「御神影」につらなる隠すという日本的近代の伝統と、芸術の自立とか表現の自由とかの近代的な芸術観や理念をことことごとく政治と宗教（この場合は神道だが）に従属させるこの方法は、現代の悪夢であり、すべての芸術家へのもっともラジカルな挑戦であるといえた。

しかも、ここに一連のカフカ的な世界が現出するに及んで、この近美がわたしたちに仕掛けたイベントは、完璧に一個の「謎」と化す。

キーワードは「不快」である。これが、「遠近を抱えて」という謎の作品を「謎」とする呪文である。「不快」という呪文とともに、隠された作品は、この呪文を解くことによってしか姿をみせない。かつて、この隠された作品の収められた部屋の門番であった小川が発したこの呪文が、現在の門番楠にも受け継がれている。多くのもの達がこの門番との謎謎問答を試み、門番に呪文を解く言葉を語らせようとしたが、ことごとく失敗している。しかも、この門番にたどりつくためには迷路をたどり、なおかつ彼の所にたどり着く前に、挫折することの方が多いのである。門番は、たいてい意味不明の言葉を聞き取れぬほどかすかな声で語るだけである。肝心の「不快」にはけっしてふれない。「不快」の根源をなす天皇にもふれない。かれは「カンリウンエイジョウ」という役人の符丁を口にするだけである。このカフカの世界に巻き込まれることによって、わたしたちは、この非公開というイベントを体験するのである。

近美は、このイベントを「歴史」の闇にほうり込み、パフォーマーであるわたしたちをみはなしたがっている。わたしたちは、この壮大なイベントが一切の呪文の解除という大円団でもって幕を閉じることを期待している。そうした期待をもって、わたしたちはいまもこのパフォーマンスに関わる。

大浦作品を鑑賞する市民の会について。

わたしたちは、86年に近代美術館が、購入した大浦信行さんの版画「遠近を抱えて」の公開を要求してきた市民運動グループです。この作品は、86年春に一度公開されましたが、その後、議会で天皇の写真を入れ墨をした身体、女性のヌードなどと組み合わせたのが「不快」であるとの批判がなされ、右翼の恫喝などもあって、現在に至るまで非公開にされています。また、この作品が掲載されいる図録も、非公開であり、県立図書館に所蔵されていた図録も昨年3月に右翼の神職によって破り捨てられました。

美術館は、この非公開問題に対して一切の解決を棚上げにして、10周年を祝おうとしています。わたしたちは、こうした美術館の姿勢に今後10年の不毛を見る思いです。

大浦作品を鑑賞する市民の会
富山市中央郵便局私書箱97号
0764-33-0117
郵便振替　金沢8-33402

✻✻目次✻✻

グラフィックにおける「性差別」問題を考える（上）

浅見　克彦

本誌第一号に掲載された北原恵さんの論稿は、これまでの大浦作品公開運動には、性差別問題の観点が欠けていたと指摘している。もちろん、これまで「性差別」というテーマが、まったく取り沙汰されてこなかったわけではない。県議会で大浦作品を非難した議員や、県立図書館で図録を破り捨てた神職が、天皇と女性のヌードの組み合わせを特に問題にした際には、そこに大変な性差別があると、私たちも批判してきた。

しかし、それは、女性のヌードの映像を、天皇の「高貴な」映像に比して「汚らわしい」ものと理解する態度を批判するものだった。私たちは、「女の裸」のどこが「汚らわしい」のか、女性のヌードを表現の素材として低劣なものだなどと考えるな、と主張してきたのだった。つまり、私たちが問題にしたのは、女性のヌード一般が、「汚らわしい」とされて、忌避・抑圧されることに現れる性差別だったのである。北原さんが取り上げたような、具体的な表現のあり方における性差別の問題は、ほとんど積極的には考えてこなかったといえよう。

この点は、率直に反省しなければならない。「『表現の自由』や『知る権利』だけを盾にとって、絵の解釈や意味を不問にすることは、『表現の自由』によって抑圧されている人々の存在を覆い隠すことになりはしないか」、という北原さんの指摘は、真剣に受けとめなければならないだろう。そこで、裸体表現と性差別という問題について、暫定的な理解を提示することで、この問題についての認識を深める討論のきっかけとしたい。

①大浦作品は「性差別的」か？

ーー北原さんの論点に即してーー

大浦作品に関して、北原さんが指摘する性差別のポイントは、大まかにいって三つだろう。第一に、「＜聖＞なる天皇に対して、＜不浄＞で＜俗＞なる性としての女性イメージが使われた」点。第二に、「天皇は、名前を持ち、顔のある、着衣の人間として描かれている。これに対して、女は、名前も顔もない、トルソーとしてのヌードとして描かれている」という点。第三に、女性の映像が、表現の自由の道具にされている、という点。これらは、互いに重複し合う面もあるが、問題のとらえ方において、質的な相違があるので、このように整理した方がいいだろう。

まず第一の点について検討してみよう。大浦作品の女性裸像が、＜不浄＞や＜卑俗＞をイメージさせるものとして、天皇の＜神聖さ＞と＜高貴さ＞に対置されているという見方については、「市民の会」の中でも意見が分かれるが、僕自身は、大浦作品が客観的にそうした印象を生み出すことは事実だと考える。大浦さんの製作意図は定かではない。しかし、少なくとも、見る側の視線がそうした印象を生むものである限りでは、確かに、そこにおける「女の裸」は、＜不浄＞で＜卑俗＞なものという意味をもたされることになる。

しかし、そうした、女性の裸像を＜不浄＞で＜下賤＞なものとみなす視線は、絶対的でも必然的でもない。僕も含めて、女性の裸像、または女性の裸体そのものに、＜不浄＞＜下賤＞を見る感性をもたない人々も、無視できないはずである。少なくとも、そうした人々にとっては、大浦作品は、「女の裸」の価値を貶めるものではありえない。

確かに、「女の裸」を＜不浄＞で＜下賤＞なものとする感性は、現在のところ「世間的常識」だといえるかもしれない。だが、「低俗文化」に対して「高級芸術」の価値が高いことを根拠づける理由が、論理的にはありえないのと同様に、天皇に対して「女の裸」は価値が低く卑しむべきものだなどという「論理」には、絶対に根拠はない。

つまり、大浦作品に「女の裸」の価値を貶める意味を見いだすか否かは、それを見る者が、「女の裸」を＜不浄＞で＜下賤＞なものとする「世間的常識」を共有するかどうかにかかってくる。こうした「世間的常識」を感性的に共有しえない者にとっては、決して大浦作品は、「女の裸」の価値を貶めるものではない。だから、見る側がもつ視線の差別性を抜きにして、大浦作品そのものが性差別だと結論することには、明らかに無理がある。こうした条件抜きに、大浦作品が女性の価値を貶めていると結論することは、むしろ「女の裸」は＜不浄＞で＜下賤＞だという感性を肯定することになりはしないだろうか。

このように、第一の問題は、最終的には見る者の視線に依存するといわざるをえないのだが、それとは別に考慮しなければならない重要問題が一つある。それは、作者の大浦氏自身が、「女の裸」にどのようなイメージをもたせようとしているか、という点である。

僕個人は、作者の「意図」については相対化して考える立場をとるが、もし「意図」論にそれなりの重要性を見い出すとしても、作者本人の弁をまたずに、大浦作品は「女の裸」の価値を貶める意図をもっていると結論することには、問題があると思う。これは、何らかの現実描写や事実把握を作品のモチーフに含める際には、一般に問題としなければならないことだが、ある現実や事実を作品の中にストレートに取り入れているとしても、それはその現実や事実の肯定する意味をもつとは限らないし、必ずしもそれらを肯定する意図の下に作られているとはいえない。

クールベは彼がストレートに描いた階級格差を肯定したのではなかったし、リチャード・ハミルトンは欲望をそそる商品が家の中に氾濫している現実をそのまま作品化したが、彼もそうした現実を肯定したわけではなかった。もちろん、ハートフィールドはヒトラーとナチスを賛美したわけではなかったし、ラウシェンバーグもアメリカの現実を示す断片を肯定していたわけではなかった。要するに、現実をストレートに確認する表現も、現実批判の「異化効果」をもつこともありうるのである。そしてこの効果は、作者の「意図」を越えたものとして現実化するものなのだが、それはさておくとして、「女の裸」は＜不浄＞で＜下賤＞で天皇の映像は＜神聖＞で＜高貴＞だという、現実に流通している「世間的常識」の構図をそのまま作品に取り入れているからといって、それは、女性の裸体の価値を貶める性差別や、天皇の神聖な権威を称賛する意図によって貫かれているとは限らない。

要するに、天皇＝＜神聖＞、「女の裸」＝＜不浄＞という価値意識の構図全体が、それらを批判する表現の手段としてそのまま作品に入ってくることもありうるわけである。そして実際に、大浦作品は、この「常識的」価値意識の構図を、露骨に提示して見せることによって、権威的価値の差別的で排他的な性質を浮き彫りにすることになっていると思う。だから、作品の中で女性の裸像が＜不浄＞と＜下賤＞の位置を与えられているとしても、それ自体としては、作品の性差別性を結論しうる根拠にはならない。そして、性差別を批判するために、性差別の現実をストレートに、あるいは象徴的に提示するフェミニスト・アートも存在するということは、いまさらいうまでもないだろう。

もちろん、作者自身が語る作品の「意図」は、その「意図」の成功・不成功には関わりなく吟味されなければならないことである。

しかし、大浦作品の「女の裸」にこめられた「意図」については、とにかく作者本人に確認しないことには、話が始まらない。ただし、僕個人としては、彼の作品の社会的意味は、彼自身の「意図」とは別の次元で整理されるべきものだと考えているけれども。以上、第一の、女性の裸像が＜不浄＞で＜下賤＞なものとして扱われているという点については、それ自体としては、大浦作品が性差別的である根拠にはならないと結論できる。

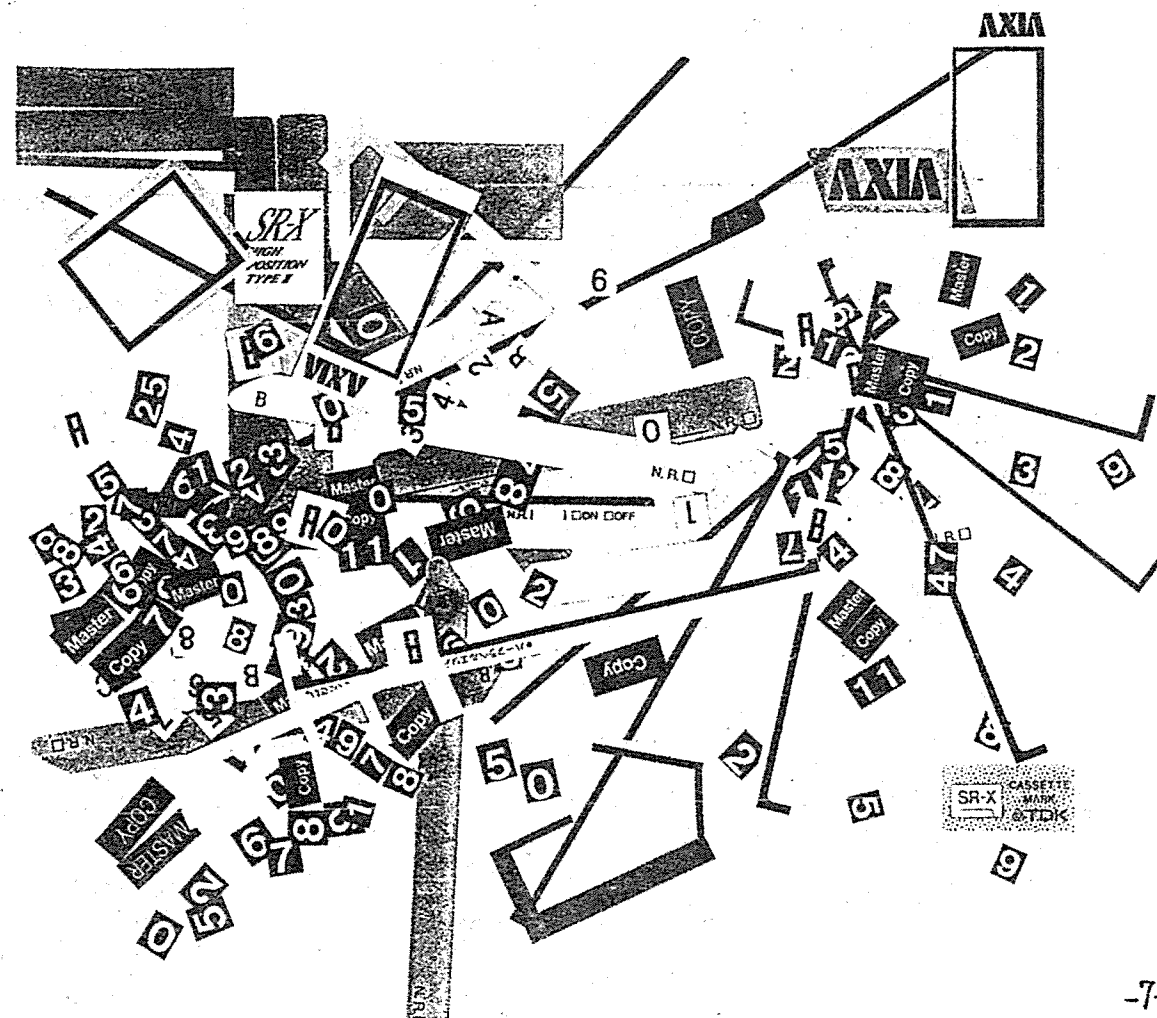
さて、女が「人格のないモノとして」描かれているという、第二の論点に移ろう。これは、北原さん自身が、最も重要なものとして位置づけられていると思われる論点である。確かに、特定の個人の人格を、その性別を理由に否定するとすれば、それは性差別である。しかし、何をもって人格の否定とみなすかは、人格というものをどのように理解するかによって左右されることであり、必ずしも単純で一義的な事柄ではない。

北原さんは、まず、女性をトルソーの形で登場させていることをもって、大浦作品が女性の人格を否定する性差別性をもつと主張されている。しかし、「顔がない、頭部が無いこと」、「胴体部分を中心としたトルソーとして描かれていること」は、女を「人格のないモノ」として扱うことだろうか。確かに、個々人の「人格」がその顔によって表されるという観念は、多くの人々によって受け入れられている「常識」ではある。だが僕は、顔が特権的に個々人の「人格」を示すとは思わないし、そうあってはほしくない。僕の「人格」は、僕の行為総体としてしか確認しえないものであるし、他人からもそう見られたい。だから、顔のない映像が、顔のある映像に比して、その人の「人格」を否定するものだとは思えない。顔だけの映像も、胸までの映像も、トルソーと同じように「人格」を表しえてはいないのだ。

たとえ全身が見えたとしても、人間の「人格」は表されはしない。そもそも、映像という表現形式は、人間の「人格」を総体として表すことなどできないはずである。そもそも表現行為というのは、一般にそうなのかもしれないが、人間を表現しようとしたら、必ず取り出すことにならざるをえないのではないだろうか。つまり、顔のない映像は「人格」をモノ化するというなら、人間の映像はすべてそうだといわざるをえないのである。逆にいえば、裸の胴体の映像も、顔だけの映像も、ともにその人の「人格」の一部を表しているともいうことである。以上から、僕は、大浦作品は女性の「人格」をモノ化しているという理解を共有することはできない。

あるいは、顔がそれだけでは「人格」を示しえないのは、足や背中と同じだとしても、顔は胴体に比べたら、「人格」の要素としてはるかに重要なのだから、顔だけの映像より、胴体だけの映像の方が、圧倒的に差別的なのではないか、とする向きもあるかもしれない。しかし、僕は、個々人の人格の要素として、胴体よりも顔のほうが重要だとは思わないし、そうした「常識」にむしろ嫌悪感を感じる。顔によって人の価値を決めるような人間関係は、ボディラインで人の価値を測るような人間関係と同様に、耐え難く「貧困」なものではないだろうか。

また、北原さんは、大浦作品で着衣の天皇にヌードの女性が対置されている点に、「社会におけるセクシズムの端的な現れ」が見いだせるとも指摘されている。確かに、「男＝着衣／女＝ヌード」という映像には、「上位の者は、力を誇示する手段として相手を裸にする」という支配－従属の関係を読み取ることもできる。しかし、一方に着衣の男がいて、他方にヌードの女がいるという映像は、必然的に、男が権力の証として女を裸にさせる関係だといえるだろうか。逆に、着衣の秩序権力に対して、その支配をはみだすエロスの側から積極的に裸が突きつけられていると見ることができるものもあるのではないか。あるいは、秩序権力の支配に対抗するエロスの力をイメージさせるために、女性のヌードと着衣の支配者という構成をとる場合もありうるのではないか。

端的にいって、僕は、大浦作品は、後者のケースだと受け取っている。そこに登場する「女の裸」は、秩序権力から、＜不浄＞で＜下賤＞だとして排斥されるほどに、その支配を逸脱する潜勢力をもったものとして立ち現れている。それは、天皇の権威的映像とは決定的に不協和な、支配にとっての＜ノイズ＞の存在を浮き彫りにするイメージをもっているように思う。なるほど、そのエロスのイメージは、男が勃起を誘発する感覚対象としての「女の裸」といった、明らかに男性中心主義的な匂いをもっているし、率直にいって、エロスのイメージはかなりステロっぽいものになっている。しかし、だからといって、大浦作品に見られる、着衣の天皇と「女の裸」のコントラストを、「社会におけるセクシズムの端的な現れ」と断定することはできないだろう。それは、僕にとっては、主人たる男にひれ伏す奴隷としての女というイメージよりも、秩序権力の支配とそれを逸脱するエロスの威力の拮抗というイメージを喚起する。確かに、そのエロスのイメージが、男性中心的なものである点には、セクシズムのにおいが強くするのではあるが。　（続く）

禁圧された「表現の自由」

ポスト・モダンの衣装を着たプレ・モダン

8月9日から1週間にわたって、「表現の自由を考える有志展」が市民プラザのアトリウムで開かれる。この展覧会の開催に関して、一人の参加者として今考えていることを述べておきたい。

今年の6月、次ぎような開催趣旨とともに、展覧会への参加呼びかけが世話人の人々から行われた。

「'86富山の美術」展に使用体出品された、大浦信行氏作「遠近を抱えて」という版画作品に対し、1986年6月に富山県議会で一部の議員が、昭和天皇の肖像写真と女性のヌード・人体の解剖図がコラージュしてあり不快であると槍玉にあげた。ひして、この発言に同調する抗議活動が一部の人々によって起こされ、その中で富山県立図書館において「'86富山の美術」の図録を破り捨てるという事件が起きた。

文学においても、美術においても「天皇を題材に取り入れている表現者は過去にも現在にも多くいる。また、主題にした作品も多くある。天皇を、天皇制を是か否かということではなく、是であろうが否であろうが、「自由に主張し自由に表現できる」という場を確保し、かつ、保障しなければならないと私たちは考える。

しかるに、富山県立近代美術館での先の作品「遠近を抱えて」が非公開にされている不自然さ、不合理さ、超法規性に対し断固抗議するとともに、関係機関及び当局の猛省をうながし、「公開」するという原点にたち帰っていただきたいと思うものである。

私たちは、この「表現の自由」を守ると言う立場に立ち、非公開作品の公開を求める趣旨に賛同する多くのアーチストの参加を募り、下記のように展覧会を開催致します（以下略）」

この呼びかけが地元マスコミによって報道された後、市民プラザ側に会場を貸したことを抗議する右翼からの電話2本と手紙一通が寄せられた。これに対して市民プラザ側は、会場利用許可を取消しすることを主催者側に通告してきた。これに対して、主催者側の世話人4名が富山地裁に会場使用許可の仮処分申請を訴えた。19日に裁判所はプラザ、主催者双方から意見を聴いた。このなかで、最初、裁判所は、和解・調停を考えていたらしく、会場使用が可能な条件を設定しようとしていた。裁判所は、右翼による妨害が予想されるような作品が出品されるのかどうかに関心を持ち、そうした作品が出品されると言うことならば、使用許可の命令を下すということはできない、といった立場に立ったようだ。三人の判事のうち、一人は、例えばなしとして「観音様を切り刻んだ」作品とか菊を素材にした作品が出たりすることは暗に好ましくないかのような発言までした。これに対して、主催者側は、どのような作品が出るかは現段階では自由応募でもあり、明確なことは言えないし、裁判所が作品の内容に関わって上のようなことを言ったことに対しては裁判所の対応に批判を述べたという。結局、この段階での和解・調停は不調に終った。

他方、主催者側は、何とかして開催にこぎつけたいということで、出品者への自主規制の要請まで考えたが、結局一切の規制を受け入れないで、当初の展覧会の趣旨に沿って開催へ向けての努力を最大限に試みることになった。

市民プラザ側は、社長である市長を含む市の三役で協議し、7月22日に次のような妥協案を呈示してきた。それは、表現の自由を主張することは構わないが、「遠近を抱えて」の公開を求める展覧会にはしないこと、右翼が問題にするような作品の展示はしないこと、そして混乱が生じた場合には市民プラザ側が展覧会の中止を要請できると言うこと、以上の三点である。市民プラザ側は、この条件をオープンにしないことをも求めてきた。世話人側は、この妥協案を受け入れず、さらに話し合いがなされる中で、当初の開催趣旨を原則として展覧会を行うが、特定の主義主張のための展覧会ではないこと、また、混乱などが生じた場合には、市民プラザ側が中止の要請を求めることができる、という和解案が成立した。市民プラザ側は作品の検閲をしないし、主催者の自主規制もないという事がはっきりしたことで、私個人としてはこの和解案は受け入れてもよいと考え、作品の出品を決めた。

表現の自由ということをどのように考えるのか。

「表現の自由」という理念は、様々な意味で再審に付されているといえる。私は、市民プラザが会場の使用許可を取り消したことが重大な「表現の自由」への侵害であると考えるが、今の富山や日本の状況では私のような考え方が「理念」としてのみ－－建前といってもいい－－承認されるだけで、実際の状況では「表現の自由」を規制してでも秩序維持を優先させる発想が当り前になっている。そうした状況の中で、私たちは、「表現の自由」を守るのではなく、新たに創り出さねばならないのだ。

これから述べることは、「表現の自由」という近代の価値規範が少なくともすべての人々に共有されえなくなっているということにかかわる。それは、「表現」とは何か、「自由」と何か、そして、これらの「表現」や「自由」とは、誰にとってのことなのか、という問いに関わることでもある。

「表現の自由」を文字どおりにとれば、市民プラザが会場を貸さないということも市民プラザの法人としての表現の自由に属する。あるいは、県立近代美術館が「遠近を抱えて」を非公開にするということも、「見せない」という表現の自由である。あるいは、右翼が県立図書館の図録「'86富山の美術」を破り捨てるという行為を行ったことも一つの表現行為であり、表現の自由に属すると言うことができる。ただし、右翼が個人として行った行為を行政やそれに準ずる公的な機関がおこなった措置とを同列に置くつもりはない。わたしは、しかし、これらの行為が「表現の自由」を侵害するものであり、不当なものだと言う点では、同列であると考える。

だが、他方で、例えば沖縄国体で日の丸を引きずり降ろした行為や、レイプの隠喩を含むバーボンのポスターを撤去させた女性の行動を「表現の自由」への侵害だとは考えないし、部落差別が根強い中で就職や結婚での差別を促すような被差別部落についてのデータを図書館が無制限に公開することにも反対である。こうした私のなかの表現のコードは、絶対的にどのような表現もすべて許容するということにはなっていない。そこには私の価値判断が加わっている。支配的な価値観や道徳、制度が与える表現の枠組、そうしたものに対して、場合によっては身体表現をもふくむ拒絶や拒否を表現する自由があると考えている。だから、天皇についての言語や視角表現に規制が加えられることは、絶対に許し難いと考えるのだ。他方、マイノリティの権利や人権を侵害する表現には規制が加えられることに原則として反対はしない。しかし、そうした規制が法的な検閲や自主規制の制度化として行われることには大きな疑問がある。これは、私にとっての「表現の自由」であって、それがあなたにも共通するとは言えないし、私の「表現の自由」が絶対的な正義であるということも言えない。私は人間である以上、過ちを犯しもするし「悪」を好む部分もあるからだ。正義の名において行使される「自由」がどれほど抑圧的であるかは、この社会の支配者たちが言うところの「自由社会、日本」の現実を見れば明らかなことだ。私は、自分の価値観やイデオロギーを隠すつもりはない。それは、表現されることによって批判されたり議論され、その結果として私は自分の価値観を検証し、自己批判したり自己確認する。それは、摩擦や紛争を含む過程であり、スムーズに事が運ぶとは限らない。その限りで、「表現の自由」とは制度が好む秩序や均衡、安定とは矛盾せざるを得ないともいえる。

しかも、表現には、言語や物を媒介とした（例えば、絵画や写真、彫刻など）表現のほかに、身体による表現が含まれる。そもそも人間から「表現」というカテゴリーを剥ぎ取ってしまえば、残るものは何もない。逆に、表現一般ということで言えば、あらゆる人間の行為やその結果は表現であると言える。そこには、表現されたものや表現されているものへの拒絶や拒否というネガティブな表現、他者の表現への介入や暴力すらもが含まれる。「表現の自由」という課題は、実は、こうした「暴力」に象徴される表現をどこまで引き受けられるのか、という課題でもあるのだ。言い替えれば、表現の自由という理念は、もともと矛盾をはらんだものであって、私たちにとっての「表現の自由」は彼らにとっての「表現の自由としての私たちの表現への拒絶」を招きよせる可能性を常に持つものなのだ。気に入らない表現にたいして、暴力という表現を対置する可能性を私たちは否定できない。私がそうした手段に訴えない、という保証はない、というだけでなく、私がそうした手段に訴えられないという保証ももっとないからである。

芸術という表現様式を前提とした場合、以上のような「表現の自由」に関わる矛盾は、更に複雑になる。少なくとも、芸術が「美的な表現」であるという定義を放棄して、更に「常識」や日常的な人間の行為や表現を異化し、表現の多様性と以外性、あるいは秩序として組み立てられた表現の制度化に対して、別の価値観を提起しようとするとき、芸術は様々な社会的な規範や道徳との対立を余儀なくされる。それは、作家が意図したものであるかどうかとは関わりがない。解釈の決定権は、作家にはなく、観客にもなく、制度や機関が占有する。フーコーが真理という権力を語り、ソンタグが解釈の抑圧性を指摘するのは、こうした現実があるからだ。この展覧会が表現の自由という議論の余地のあるテーマを主題とした以上、対立や摩擦をコミュニケーションとしての表現の領域でどのように設定し、提起するかが問われる。(小倉利丸)

市民の会、会計報告　1991/4/1--7/31

収入の部		支出の部	
前期より繰越	14,456	機関誌制作費	12,534
カンパおよび会費	83,590	郵送費	39,288
前納購読料	6,500	会場借り上げ料	16,224
機関誌売上	1,400	「裸眼」購入費	6,060
「裸眼」売上	2,000	Tシャツ制作費	10,000
計	107,946	雑費(コピー、事務費)	6.600
		計	90,706

翌月繰越　17,240

表現の自由展　会場取消騒動について思う

憲法21条とは一体何なんだろう。公的機関がこの様に簡単に会場取り消しをしてしまう事件が起きると、憲法に保障されたはずの表現の自由というのは、現実の中でまだまだ未確立な権利であるとわかる。

名もない普通の人が自分の意見を自由に述べる。それも特定個人ではなく社会の多くの人々に伝えるというのは日本の場合多くのコストがかかってしまう。しかも体制側にとって都合が悪いと判断された意見・主張であればあるほどそのコストは増大する。時には精神的肉体的苦痛も覚悟しなければならない。個人の意見があまり自由に出ることを忌み嫌うような風土というか強固なシステムがあって、そのやシステムが持つ力が一人一人の口を閉ざしていくのである。このゆがんだ風土やシステムを改めていくものが民主主義という仕組みであったり、表現の自由などとといった人権なのであるが、その民主主義や表現の自由を支える一方の力が未だこの国・この富山では十分なものではなく、そのことが今回の事件を容易に生んでしまう状況を作るのであろう。

民主主義や表現の自由を支える一方の力とはもちろん私たち市民の意識であり行動である。（行動と言ってもそれほど大袈裟なものでなく、普段の生活・職場のなかのささやかな行為も多分含む。）民主主義や表現の自由を私達が手にして40数年たつ。もうそろそろ現実におけるそれらの原理の未確立状況を先に述べた風土やシステムの所為だけにできなくなってきていよう。

1986年には大浦作品という美術品が天皇を作品の一部の題材としたことで県の美術館で非公開となった。あれから5年もたたないうちに別の場所であるが、富山市の市民プラザで表現の自由展の会場取り消し事件が起きた。しかもこの5年の間には大浦作品公開運動がはじまり、その運動の中で表現の自由についてのぎろんがあったにもかかわらずである。この地域では状況は何も変っていないのであろう。

この会場使用取消し事件は7月24日に主催者と市民プラザ側とが和解して予定どおり8月に開催されることになった。

この表現の自由展は、この取り消し事件があった分、より県民の関心を集めるものになったと思う。多くの市民にみてもらいたいものであり、それが表現の自由展を妨害しようとした側への極めて有効な力になると信じたい。（高野俊朗）

ポップスを規制したがる人はいつもいた
──「ワイセツ」と「検閲」の間・2

三浦大介

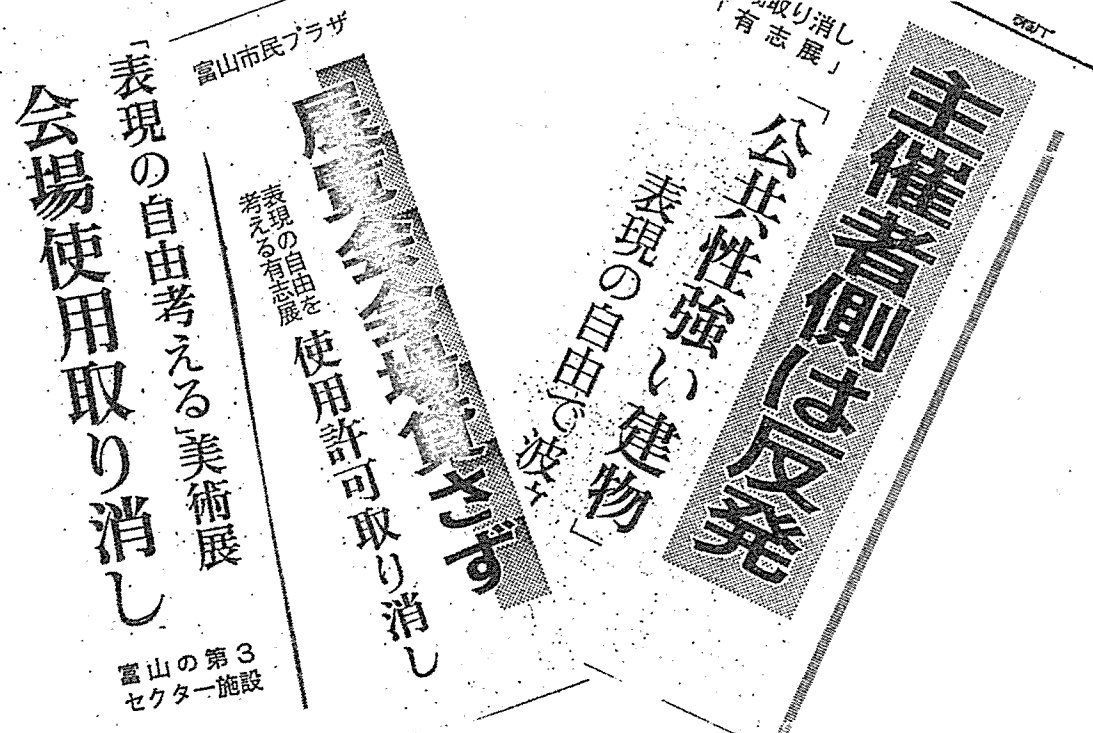
この印籠が目に入らぬか！　こう言われて、「ハハーッ」と人が頭を下げるもの。それを、さるギョーカイの用語で「価値」と呼ぶ。その実体は、つまりは、「説得力のあるコトバ」。当世の娑婆(しゃば)には、いろんな葵のご紋があるけど、なかでもメジャーなのの一つが、「親として、子どもたちのために…」ってやつね。表現の検閲や規制、排斥にあたって、この一言が幅をきかす。子どもや若者が主なお客のポピュラー音楽やマンガなどの場合、ほとんど例外なく、そう。今や神様扱いの手塚治虫だって、昔はこの立場の人から自作を「有害マンガ」呼ばわりされて、幾晩眠れぬ夜をすごしたことか、ってくらいのもので…。

さて、前号で、合衆国のラップ・グループ、２(トゥー)ライヴ・クルーの音楽が「ワイセツ」判決を受けた顛(てん)末を紹介したけど、それもやはり、「子どもへの悪影響を憂慮する親」の運動の成果だった。この動きが始まったのは80年代半ばのことだけど、じゃあ、その前にはポピュラー音楽排斥の運動はなかったのか、というと、これが大あり。

たとえば、新興のジャズが広がった1920年代。教育者や牧師、実業家、公職者などによる「騒々しくて、粗野で、反文明的で、歌詞が不潔で、その踊りは形容するのもけがらわしい」音楽への反対運動が、すでに起きている。これは、たぶん禁酒法の制定と平行した動きで、1922年にはニューヨーク市がジャズとジャズ・ダンスを規制する条令を作り、少なくとも60の自治体が同様の規制をしたという。ジャズはティーンの音楽じゃなかったから、「子どもを守れ」の強調はなかったようだけど、黒人的・性的なものが道徳的退廃だ、許せん、という発想自体は、２ライヴ・クルーへの非難と似ている。

ついで、1950年代。白人のティーンの一部が、黒人が作りあげたイキのいいリズム・アンド・ブルースに心酔し、それを真似て、世界初の「ティーンのための音楽」、ロックン・ロールを発明した。これに対して、音楽業界の体制派からだけでなく、右翼や保守派のクリスチャンからも、非難が巻き起こった。K.K.K.、キリスト教十字軍、ジョン・バーチ協会、ヤング・リパブリカンズといった団体は、「子どもに買わせない・聞かせない」をスローガンに反ロックン・ロール・キャンペーンをはった。このころの排斥論には、「道徳的頽廃」の非難だけでなく、ロックは「既存の人種間の秩序を乱す」「アメリカの若者を堕落させて亡国に導こうとする共産主義者の陰謀だ」という調子の、冷戦や公民権運動といった時代背景を映す主張がみられた。もっとも、ロックン・ロールの感性が、右翼にとどまらず、このころの多くの白人の大人にとって、理屈をこえて「わいせつ」なものに映ったのは、たぶん事実。だからこそ、プレスリーのエド・サリヴァン・ショー初出演の時の喜劇的エピソードもありえた。ご存じのように、トレード・マークの腰の動きが公共の電波にのせるには性的すぎるというわけで、彼が歌っているあいだじゅう、TVカメラは、プレスリーの上半身しか映さなかったのだ。

そして、ロックが若者の反乱やドラッグ、対抗文化と結びついた1960年代。もちろん、ロックへの風圧が弱まるわけはない。ジョジ・レノンの「ビートルズはキリストより有名」発言に怒ったキリスト教保守派が、ビートルズのレコードを集めて焼いた、なんて事件もあったけど、このころ特有の反ロックの主張は、ドラッグ絡みのものだろう。ビートルズの「ルーシー・イン・ザ・スカイ…」やジミ・ヘンドリックスの「パープル・ヘイズ」といった歌について、それはドラッグ賛歌で、子ども・若者を麻薬に誘いこむからケシカラン、というキャンペーンが、キリスト教保守派が公共機関を巻きこんだかたちで、繰り広げられることになる。

さて、以上が、80年代のポピュラー音楽検閲運動の前史。こののち、1970年代には、ロックも黒人のポピュラー音楽も業界の主流に吸収されてビッグ・ビジネス化し、ミドルクラスの日用品になってゆく。あれだけディスコが流行り、マイケル・ジャクソンが踊りまくったあとに、いまさらプレスリーの腰の動きがどうの、でもないし、R&Bのリズムはいまじゃカントリー

＆ウェスタンにまで浸透してる。性だっていったん「解放」されちゃったし（エイズ禍をきっかけにして復古現象があるらしいけど）、先には「汚い」とされた黒人起源のことばだって、白人ミドルクラスに浸透しちゃってるし。

というような80年代の半ばに、政治家の夫人などが中心になって、首都ワシントンで組織されたのが、PMRC（両親のための音楽情報センター）。ただし、これが突出した動きかというと、そうでもない。「法と秩序」キャンペーン、反ドラッグ・キャンペーン、反ポルノ運動、反妊娠中絶運動、そして、子どもの虐待や十代の妊娠・女性への暴力などの「問題」の浮上、といった時代の構図に、ぴったりはまるジグゾー・パズルの一コマなのだ。つまりは、保守回帰のポリティクス。そして、もちろん、一方には、フェミニストの声もある。

1985年に、上院議員と財務長官の夫人が、それぞれ、プリンスの「ダーリン・ニッキー」とマドンナの「ライク・ア・ヴァージン」を自分の子どもが聞いていたのにショックをうけたのが、PMRCの出発点とされる。もひとつ、のちのこの団体の会長、パム・ハワーが、エアロビクスのレッスンのときに「モンダイな曲」を聞いて行動の必要を感じたという、運動の担い手層について予断と偏見を持たせちゃう逸話もあります。以後、トウィステッド・シスターやデッド・ケネディ、WASP、AC／DCなど、おもに黒人音楽／ダンス系と白人のヘヴィ・メタル・ロック系統の曲が、PMRCの槍玉にあがる。排斥の理由は、性的と暴力的・反社会（反キリスト教）的の二つで、ヘヴィ・メタ・グループのほうはだいたい後者のかどで非難されたようだ。

PMRCは、まずは、560万人を擁する全米PTA（84年にすでに「性的・暴力的歌詞を憂慮する決議」をしたが成果をあげていなかった）を応援するかたちで、活動開始。NAB（全米放送協会）、レコード会社、RIAA（全米レコード産業協会）に要求をつきつけた。業界への要求のメインは、歌の歌詞を統一的な評価基準によってランク分けし、それにそって、レコードに、X（性的に露骨）、V（暴力的）、O（オカルト的）といった表示をせよ、というもの。これに、さらに、レコード会社は発売曲の歌詞を公開せよ、小売店は刺激的なアルバム・カヴァーを目だたぬようにレジの後に置け、ヴィデオやコンサートもレコードと同様に評価せよ、ラジオ局は放送用の曲の歌詞をあらかじめレコード会社から受け取ってチェックせよ、そして、レコード会社は公衆道徳をふみ外したアーティストとの契約を再考せよ(!)、といった要求が加わる。

業界（RIAA）は、評価システムなどは実務上煩雑すぎて呑めないけど、「親が憂慮するのは当然」という妥協的姿勢をとり、各レコード会社の判断で、必要な製品に＜親の指導が必要：露骨な歌詞＞というラベルをつける（これは後に業界の手で自主的に実施）ことを申し出た。これで十分、という業界の姿勢に、PMRCは反発。両者の対決は、1985年秋には、上院の公聴会にもちこまれた。この公聴会は、「ミュージシャン代表」のフランク・ザッパの活躍の舞台にもなるわけなんだけど、そのへんからの話は、次号で。

最後に一言。こうした音楽規制の動きは、日本での「有害マンガ」をめぐる動きと、よく似てる。憂慮する親（とくに母親）の声➡政治的パイプ➡業界の自主規制（成人指定のラベル）という流れなど。しかし、マンガの場合、オープンな議論の量が圧倒的に少なく、総務庁や自民党、警察の「圧力」で、密室的に事態が動く傾向が強いようだ。市民として、おおいに「憂慮」しちゃいますね、わたしは。

燃やされるビートルズのアルバム。ジョージア州ウェイクロス，1966年8月（UPI）

戦争／芸術／人間

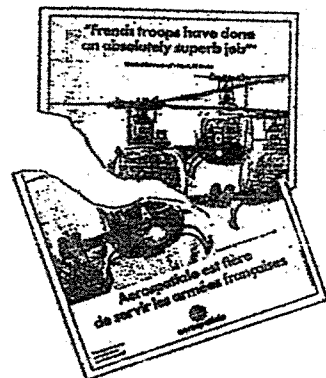
ミノル・コリン

ここに掲載した文章は、フランスで発行されている日仏二か国語の雑誌『複数の文化』の湾岸戦争特別号からの転載である。同誌は、「複数の文化のための資料センター」設立にむけて、発行されはじめたものである。

湾岸戦争のさなかで、また今も繰り返し私が自問し続けていることは、「このような戦争の後、人間であるということはどういうことなのか」ということである。「人間」、「人間性」という言葉さえ今や醜悪な響き、唾吐すべき言葉としてしか私には感じられない。生命に対する慈しみと尊厳とを私たち人間は忘れてしまったのだろうか、こう問うのも何も大戦のあらゆる惨劇と狂気、南京虐殺や731部隊やゲルニカやナチスの強制収容所や広島/長崎やその他数限りない蛮行を知らずして言っているわけでは無論ない。しかし、これらの大戦の蛮行の中には、絶望的な人間の営為にもかかわらず、小数であったにしろ、人名に対する尊厳を局限的状況の中で、示し得た人々が存在したことを知っている。しかし大戦後も惨劇は絶えること無く、続き、今度の戦争では、「人間」という言葉さえ発することが出来ないばかりか、数世紀も過去に退行しているのを感じるばかりである。

「発展」という概念が著しく貧困な一次元的な人間理解の上に築かれていたことを私たちは再認識すべきだろう。「人間」二対するセンチメンタルな思い入れを徹底して排除したところで、人間の全体性を総点検してみなければなるまい。

ここフランスでもインテリゲンツィヤと呼ばれる有識者たちはある数人の例外を除いて、ほとんど何も言わず、何も行動しなかった。「もう少しこれから起こることを見守ってから判断しよう」ということらしい。自分らのメンツが潰れぬように！誤った判断を早まって下さないように！というわけか。あるいは沈黙による積極的な戦争荷担だったのか、無限の判断遅延が消極的荷担に導いたのか、私は知らない。しかし、いずれにしてもこのような知識仁たちはいつも“もう少し”状況を見てから、と結局何の決断もなんの行動も起こさずに終ってしまうに違いないのだ。この“もう少し、もう少し”という遅延行為が決定的な瞬間を逃してしまうだろう。が、知識人たちに期待したり、彼らに責任転嫁したりするのは金輪際やめにして、私たちが一人一人何をすべきだったのか、内省してみるべきなのだ。

もう一つ、私が考えたことは、私自身の美術家という立場から、この戦争を通して透けて見えてくる私たちの表現行為は平和な時のみに成し得る言わば、安易なものなのだろうか。あるいはこのような局限状況の中でも、ある価値、ある意味、否、あるメッセージを持ち得るものなのだろうか。この問いを、あらゆるイデオロギーが崩壊したとされる今、この湾岸戦争の中でこそ、問うてみる必要があるのではないか。太平洋戦争の時に描かれたおびただしい量の戦争画、それらは東京国立近代美術館の倉庫の中に眠ったままだ。これらの絵は日本に本当の意味で「表現の自由」が民衆の側から獲得されない限り、公開されないだろう。この戦争がの封印が論争を呼んだこともなければ、戦争中の人間としての責任と表現の問題がまともに問われたこともない。私は、背中に重を突き付けられるなら、軍部を賛美する絵を描くだろうか。そこまでゆかなくとも強制された主題のためにみずからの表現を圧殺してしまうのだろうか。私はここでその逆の表現としての社会主義レアリズムについて語ろうとしているのではないことは断るまでもない。ある社会的圧力や強制によって、提示することをやめてしまう表現とは一体何なのかを私は問いたいのだ。あるいはそうした圧力があっても押し止めることの出来ぬ表現とは何なのかを問いたいのだ。

惨劇の時代に様々な表現が“犯罪”として封印されてきた。ドイツ・ナチス時代の「頽廃芸術」と呼ばれてパージされてきた事件が最も象徴的であろうが、このようなことは決して過去のことではない。近年になっても、例にこと欠かない。マルチン・スコース監督の作った「キリスト最後の誘惑」という映画がキリスト教原理主義者たちの手によって、断罪され、パリ・サンジェルマンの映画館に爆弾が仕掛けられ、一人の重傷者をだしたあげく、上映が中止されたことやサルマン・ラシュディ著の「悪魔の詩」が神の冒涜としてホメイニ師から死刑の判決を受けたり、メイプルソープの写真がポルノであるとして展覧会が中止の憂き目に会ったことは記憶に新しい。日本でも、大浦信行の写真転写の技術による版画“遠近を抱えて”が、天皇の肖像を切り貼りしたり、裸婦の絵（といってもダ・ヴィンチやボッチチェリの）と一緒に構成されていることが不愉快だという理由で、自民党のみなら

ず社会党の県議員たちからも議会で槍玉に挙げられた。そして右翼にも、攻撃を受け、富山県立近代美術館に所蔵されたにもかかわらず、とうとう非公開にされてしまったのを決して忘れるわけにはゆかない。すでに五年も経ち、公開運動も続行されているが、「臭いものには蓋」式の無責任な精神風土は変らず、非公開状態は変らない。日本の権力構造は不変である。おまけに最近ではフェミニストたちもがこの裸婦をめぐって性差別だとして、保守的言動にパラレルになるような気配さえある。

以上を例にとってみても、近代の芸術表現が「ブルジョワ的市民社会の良識」から見ると、様々な犯罪を生み出しているわけだ。道徳に反するとして、自然！に反するとして、社会規範に反するとして、宗教に反するとして、「民主主義」に反する、として断罪される。それは芸術に限ったことではない。あらゆるコトやモノはこれらの基準から逃れられずにいる。湾岸戦争においてのメディア操作、断片化、偏向は吐き気を催すほど醜いものだった。あれらは「軍の士気を乱すから」という理由で、西欧の「自由」の理念に反するとして、「国際秩序」に反するとして、カットされ、パージされた。この様なことはどんな戦争のときにもあったことに違いないが、今回の戦争では、この様な情報操作や偏向が積極的に奨励され、公に正当化されたのである。こうしたメディア戦争は初めてのことだろう。お蔭で私たちは今回の戦争の実態には無知なままだ。そして知らされていないということが、実際の状況がどのくらい悲惨なものかを想像させる。

E．モランが指摘したごとく、人間がやっと「地球規模の鉄器時代」にさしかかったにすぎないにしても、私たち人間はおのれを汁努力を怠ってはならないだろう。人間の「意識／無意識」や「知」というものが、なぜかくも抑圧の礎石となっているのか、もう一度ゼロから解明してゆくことが是非とも必要なのではないか。何故ならこのような抑圧をもたらす「意識／無意識」、「知」の集積こそが私たちの現在の文化、文明の質を恐らく規定しているにちがい

NATIONAL ARTS EMERGENCY

合衆国の検閲強化とアーティストによる抵抗をレポートしたしたドキュメント・ヴィデオ

ヴィデオ、NATIONAL ARTS EMERGENCY

アメリカ合衆国での検閲とアーチストの闘いを描いたヴィデオ。日本に保守主義者やファナティックな右翼がいるように、合衆国にもカトリックの教義を重んじる白人男性優位の価値観を持つ人々や集団がいる。彼らやその代弁者である保守派の国会議員がここ数年槍玉にあげてきたのが同性愛とマイノリティによる文化表現である。このヴィデオは、1989年にNEA（全国芸術基金）という現代美術にも多くの補助を与えてきた団体の補助のやり方をめぐって保守派が行おうとした新たな検閲体制とそれに対するアーチストによる抗議を描いたものだ。日本でも知られているメイプルソープの写真展が「わいせつ」を理由に中止されたり、NEAからギャラリーやアーチストへの補助金が削除されるなどの規制に対して、全国的な抗議行動が展開された。このヴィデオでも、シカゴ、ロサンジェルス、ニューヨーク、フィラデルフィア、ワシントンでの抗議の模様が記録されている。街頭でのデモなどのほかに、パフォーマンスや夜間集会でメイプルソープの作品をスライドプロジェクターでビルの壁面に大映ししたり、抗議の方法も非常に明確だ。

NEAの検閲強化の急先鋒に立っているのが、ジェシーヘルムス議員である。彼は、連邦予算を「サド・マゾヒズム、ホモ・エロティシズムといったわいせつと見られるものに限らず、子供を性的な素材として利用すること、性行為を行っている人を表現するために用いることを禁ずる」立法措置を推進しようとしてきた。

こうした合衆国の動きは、対岸の火事ではない。むしろこっち岸はとうの昔に丸焼けになっていることに気づかずに「向こう岸が大変だ」と騒いでいるようなものである。というのも、例えば、問題になっているメイプルソープの作品だが、日本にもホイットニー美術館が作成した写真集が輸入されており、比較的簡単に入手できるが、ペニスを露出した男性同士がキスしている写真とか、彼氏のオシッコを飲む彼とか、まず日本の美術館では公開できない作品がいくつもある。彼の男性の肉体の美への執着についてはゲイの人々の中でも賛否あるようだが、彼の対象を捉える視線は、対象が性器そのものであったとしても「わいせつ」というよりも「芸術」になってしまうとおもうが、その性表現を我慢ならないと感じる人々が存在するだろう事も容易に想像できる。

あるいは、このヴィデオの最後にでてくるすごい迫力でアジテーションしている女性がいる。彼女もNEAの補助金を拒否された一人だ。このパフォーマンス・アーチストであり、レコードも出している女性、カレン・フィンレイは、さらに半端じゃないアーチストである。僕は彼女の語る姿をはじめてみて、レコードでしかつかめなかった彼女の迫力に魅せられてしまったのだが、僕の持っている唯一のレコードのライナーノーツをのなかで、水上はるこは、フィンレイのパフォーマンスは、男性の多用するわいせつな言葉を連発し、唾を吐き、シャンペンの浣腸をしたり、大小便をするというもので、そうした表現を通して「女は犠牲者だという考え方を根底からくつがえすもので、女性の権利や同性愛者の権利、あらゆる人権と深く関わっている」ものだというフィンレイの言葉を紹介している。彼女は男達によって何度も上演を中止させられたりしながらパフォーマーとしての活動を行ってきた。「表現の自由」という課題は、矛盾に満ちている。その矛盾を呈示し、表現し、論争してゆくエネルギーなくして抽象的な「差別」の議論も「自由」の議論も権力のディスクールを異化出来ないだろう。ぼくは、このヴィデオにみられるアーチストの迫力がこうした表現の平面を支えてきたのだと思う。（1990年制作、29分、このヴィデオにはコピーしてどんどんいろいろなところで上映して欲しい、というメッセージがはいっている。欲しい人は、「市民の会」まで問い合わせてください。合衆国の問い合わせ先は、Video Data Bank, 22 Warren Street, N.Y., NY 10007です。）

Without this effort our voices will not be heard!

［21ページより］

はないのではないか、という議論がだされたりしひじょうに活発な論争がなされたりする。また、スチュアート・ブリズリーのようにアートと政治を切り離せるわけはない、という主張をはっきりと出すアーティストがいる。

彼ら達が考えているアートというのは、常に枠組を突破することであり、その力を持っているのはパフォーマンスだけだと考えている。ドクメンタ展でもパフォーマンス部門があるが、彼らは、選ばれた場合でも向こうが用意した会場を拒否して自分達が選んだ空間でパフォーマンスをやったりする。そういうところで、パフォーマンスがもつ力が発揮できると考えている。こうして、与えられた空間をさらに乗り越えようという考え方がある。

日本のパフォーマンスアーチストやファイン・アートの作家でパフォーマンスを片手間でやったりする人達の多くは、与えられたファインアートの枠組を承認したなかでやっている。美術館に認知されたいためにパフォーマンスをやったりすることは、問題だと思う。美術館にあれやっちゃ駄目、これやっちゃ駄目、とか言われてそれに妥協して、へつらってしまってはだめた。パフォーマンスというジャンルは、もっとやばいものなんだ。ステータスを求めることは間違ってはいないが、パフォーマンスの枠組を固定化しようとする方向は問題だ。パフォーマンスのいいところは、ゲリラ性にあり、フェスティバル的にやるのであれば、テーマ性がはっきりしていて、美術館とかとの緊張関係がないと絶対にいけないと思う。イノセントであってはいけない。ただし、アーティストは、常に政治や社会とつき合うべきだ、と言っているのではない。アーティストは政治活動家ではない。アーティストにはアーティスト固有のやるべきことがあることも事実だと思う。（文責、小倉）

『情報』と『相続』
津田佳紀のメディアアートの批評性
上野俊哉

THE REPRESENTATION OF THE CURRENCY
View of the installation at Seibu, Shibuya

津田佳紀が三月に調布画廊で発表した作品は興味ぶい。中世写本のような美しい装飾の作品の文書内容は二つある。一方はデンマークで法制化された、同性愛の結婚を許可する法律が記されたもの。もう一方は、デジタル・オーディオ・テープレコーダー（DAT）における“孫コピー”の禁止を設定した日本の通産省の見解をダイヤグラムしたものである。この作品において、津田はセクシュアリティとテクノロジーの間にある差異と通路をたくみに物質化している。

もともと津田の作品は、最近流行の言葉で言うところの「テクノアート」、「メディア・アート」、または「インタラクティブ・アート」といったジャンルに属するものが多かった。彼のここ数年の作品をふりかえってみると、観客が電極とキーボードに触れることによって“感電”してしまうインスタレーションや、フロッピーカメラからディスプレーに映された廃墟の——だがホンモノに限りなく近い——クレジットカードを観客がマウスで操作することによって、そのカードを書き換え、または別の映像や情報——様々な戦争や経済のトピック——を挿入していく作品などがあげられる。実際、これ見よがしにハイテクをあしらうばかりで、社会性や批評性の乏しい日本のテクノ・テートの文脈にあって、津田の姿勢は特異かつ正当なものと位置づけられるだろう。

津田の作品はつねに、情報やコミュニケーションのある本質的な次元を身体と技術の拮抗において表現しようとしているが、調布画廊における作品でもこのことは明瞭である。では、この作品における津田の“情報論”はいかなるものだろうか？津田の作品の暗黙のメッセージは次のように言うことができる。つまり、「相続」とは「情報」である、と。

「相続」にあっては、あるものから田のものへと何かが譲り渡される。この何かには、財、貨幣と言った経済的なものから、血や遺伝子といった身体的なものまでが含まれる。そしていつも譲りわたすものは受け取るものよりも上位の、より根源的な存在として把握される。しかし、この規則はあくまで人為的、恣意的なものであって、「相続」はいつも何らかの操作を受けている。たとえば、同性愛者に結婚を認めても養子縁組を許さないことと、技術的には無限に高音質のテープを増殖できるDATにコピーを禁止することは横断的にはたらいている同じひとつの“操作”にほかならない。さらにやや唐突な例を出せば、長子相続だけを認めた天皇制もこれと似た“操作”がはたらいていると思われる（そこでは女はコピーになれない！）。

すでにマルクスは「ヘーゲル国法論批判」においてヘーゲルの語る君主制を批判しながら、資本主義の一面をするどくついている。マルクスは次のように言っている。「君主の世襲制は君主の概念から出てくる。くんしゅは特別に類全体から、全ての他の人から、区別された人だとされる。では、ひとりの人の他のすべての人からの究極の固定した区別点は何なのか？体である。体の最高の機能は性行為である。けだしこれによって彼は一人の国王を作って、己が体を伝えていくのだからである。彼の息子の体は彼自身の体の再生産、一個の玉体の創造である」

ヘーゲルの君主制——そして日本の天皇制——は、純粋なコピーの生産だけを目指す。王の身体の最大のはたらきはセックスだというのだから面白い。王＝君主、天皇は自らの分身を作る。彼にとつて身体は子孫＝コピーに向けて自らの情報を内包するパケットであり、それを運ぶヴィクールになっている。運ばれる情報は血統や遺伝だけではない。財、儀礼の全てはモノ以上の何かとして——霊魂、聖性、穀物神？——機能し、この情報の流れに与ることはできないが、これを模倣すること——長子相続——によってミクロな君主制＝天皇制の情報回路を再生産することはできる。

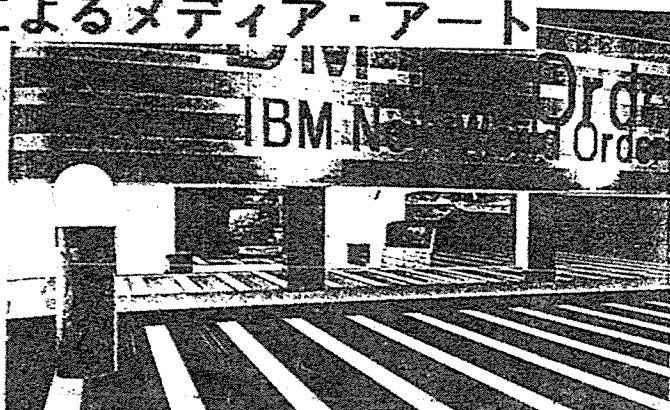
しかしながら、電子テクノロジーの進展と多様化するセクシュアリティはこうした現実をすでにのりこえているのではないか？規制され、正当化された情報ルートである「相続」は根底からデコンストラクトされるべきではないか？津田の作品はそう問いかけているように見える。明かにマルクス——しかも初期の？！——はこうした事態の本質を洞察していた。彼は「相続」による情報操作がエコノミーの支配と一体であること、いやそればかりかエコノミーの伝達そのものがつねにすでに「情報」のかたちをとって現れることを彼は知っていた。君主制と「土地」のつながりを指摘するマルクスは、実は資本主義がつねにすでに“情報資本主義”であること、少なくともその価値をもっていることを明かにしている。

「永続するものは世襲財産、所有地である。それは関係の中での恒久不変のもの——実体である。…土地所有権は代々、人間の形をとってあらわれる。土地所有権がいつも家の長男を、家に付きものの属性としていわば相続するのである」

この場合の「土地」とは物質的財出或るとともに、君主の存在と意志を伝える「情報」にほかならない。この相続の伝達ルートが特定の方向に向けられる現実に、マルクスや津田は批判の刃をかざしているわけである。君主＝天皇が一種の“情報セックス機械”であることを露呈させている点で、津田の作品はきわめて「不敬」なものであり、“情報資本主義下”において「市民としての感情を逆撫でするもの」であるかもしれない…？

サイバー・レフト宣言
宮前正樹／Sによるメディア・アート

自動車内装を全てはぎとり、金属の骨だけにされた運転席に座ると、正面に大きなビデオモニターが設置されてあり、このモニターにはあらかじめ作成された画像と車の室内に設置されているカメラによって映し出される自分の顔のシルエットが合成されて映し出されるようになっている。運転席に座った鑑賞者は座席脇のビデオデッキに空のビデオテープを入れると、モニターに映された画像が録画され、これをお土産に持って帰れるようになっている。しかも、モニターの画面は、ビデオ・エフェクターでいろいろな操作が可能であり、意地悪なことにそうした操作は車の後部で、座席に座った人間の手の届かないところで行われる。しかもこうした合成された映像は、ギャラリーの壁にビデオプロジェクターで大映しにされる。そうとは知らない僕は、ひとりでおもしろいビデオ・パフォーマンスに打ち興じてしまったのだ。

宮前正樹が大村益三、伊藤陽宏、丸岡秀樹、四本淑三、加藤慎也とおこなったこのメディア・アートは、メディア批判を観客の身体に刻み込むというラディカルな志しに貫かれており、技術至上主義にはしっていないでなおかつ完成度が高いという日本では珍しい作品である。

映像にはさまざまなメッセージが込められており、単なるハイテック・アートによるテクニックを競うというものではない。第2次大戦の開戦のラジオ放送と思われる声や、ハイテックな社会の暗部ともいえる風景が次々に出現する。それは、座席に座っている限りでは、すでに記録されている映像がそのまま流されており、この映像に手を加えているのは、カメラの前でパフォーマンスもどきに打ち興じている「私」だけであるかのような感覚に因われる。実は、この「私」のパフォーマンスを監視し、それを外部からエフェクターを用いて操作している者達がいることに気づかない。

彼は、今回の展覧会のカタログのなかで、「情報として外部を認識することのあやうさを、もしくはほんとうに少量の情報しか得られない私一達、を付けてもいいかな、を表現しています。TVモニターに観客自身のアウトラインが写りこみ、その中にしか情報を得ることができないもどかしさと、自らがモニターに映ることによって刺激されるナルシシズムを突けたらと思います」と語っている。モニターに映される情報だけを頼りに、体を動かし、体をうごかすことによって、モニター内部の情報に同調し、自足してゆく、これは、通常僕らがマスメディアとともに日常的に行っている振舞いそのものである。情報化と大衆消費の社会をナルシシズム時代として批判したのは、クリストファ・ラッシュだが、まさにそうした仕掛を見事に再現して見せたこの「技」は、日本のコンピュータ・アートが技術至上主義から脱却し、社会と向き合う新たなマニフェストの芸術への予感をはらんでいる。宮前たちは、このプロジェクトを「カウンシル」、つまり評議会と呼んでいる。
あるいは、宮前自身の言い方を借りれば「サイバー・レフト・カウンシル」だそうだ。電脳左翼評議会！宮前正樹という日本画家の描く作品の「朱」が尋常ではない迫力に満ちていた理由がやっと解ったような気がする。（O）

ライヴ

「崩壊する新秩序」ノイバウテン・ライヴ

EINSTURZENDENEUBAUTEN、「崩壊する新建築」、過去の断絶より開ける新しい未来、ポジティヴな姿勢。79年からベルリンを拠点として活動し、ドラムを経済的理由により手放さざるをえず、金属をたたきはじめたというエピソードにもみられるユニークな位置。85年の初来日での石井聰互監督によるヴィデ゛「半分人間」、廃墟の中で飛びかう、金属音、絶叫、細胞の果てに広がる広大な宇宙…。

Alex Hacke・Mark Chung・F.M. Einheit・N.U. Unruh・Blixa Bargeld・1984

7月13日、大阪MODAホールでの二度目の来日［東京は常座］。ぎっしり人でうまっている。"一見普通の人達"の間をぬって、僕に届くステージセットは、これからギターバンドが出てきてもいいくらいのステージ。右端の巨大な鈍い銀色の光を放つ円錐形の楽器？オブジェ？と、天井にぶらさがった、人を型どった記号のようなノイバウテンのロゴ以外は、まったく普通のステージ。初来日での前評判が僕の頭をよぎる。それとは別に、会場の熱気は飽和状態に達しているようだ。…アッ、ダイビングをはじめやがった。もうすぐノイバウテンのステージがはじまる。

★

ジーザス＆メリーチェインからの、ノイズ、フィードバックの見直し、ギターが生み出す、ギターこゆうのもう一方への音へのアプローチは、ギターをギターとしてリアルなものとし、新たな道を切り開こうとしていた。ギターへのこだわり、執着、それゆえ、それを受け継ぐイギリスのギターバンドは、死へと向かう。自己崩壊。ライドは、ノイズにあらゆるエフェクト処理をほどこすことによって、叙情的な音を創り出すことに成功した。色や景色を持ったノイズ。そして、ライドのセールス的な成功により注目されはじめたバンドの多くが、それに輪をかけ、美しいノイズへと向かっているように思われる。ギターのノイズを分解し、再構築することにより新しいものを求めようとしている。が、この作業は同時に、ギターを必要としない音、ギターの自滅へと向かっているように思われて仕方がない。スローダイヴや、チャプターハウスはすばらしいと思う。だけど、そう思う自分には、つねにギターバンドというスタイルがつきまとう。

★

メタル・パーカッションは耳をつらぬき、重低音は体をつきぬける。パーカッション二人、ギター、ベース、ボーカルの五人編成。効果音的なギター、内臓をかきまわすベース、たたき、こすり、ひっかく、とどまるところを知らないパーカッション、それらに包まれて、ブリュクサの混沌とした声が壁に響きわたる。五人の肉体があらわになる。鉄板を打ちのめす筋肉の伸縮、ヴリュクサの、咽の動き、僕は細胞単位で彼らとつながっているかのようだ。はげしく体内を駆け巡る血液、その血を分かち合う。

ノイバウテンのノイズは純粋だ。正直なノイズ。多少のエフェクト効果はあれ、物の持つ音を最大限に引き出す。金属の破片を入れたショッピングトローリー、マイクを突っ込んだプラスチックのゴミ箱、ビデオの中でも登場する鉄の太いバネ二本を水平に張りマイクをつないだものなど、ほとんどの楽器？が加工されずにマイクをつないだだけといった生のものだ。彼らのプレイは、それらの音はもちろんのこと、彼らのプレイがもたらす、床にこすれる音、振動、楽器どうしの偶然のぶつかり合い、すべてがノイバウテンだ。

既成の楽器頼らないノイバウテンのオリジナリティ。彼らの基本的に変化のない、10年以上のキャリアは、個展となの、既成となりつつあるかもしれない。しかし、僕は彼らの呈示するものに共感を覚える。あるスタイルさえ保てばもてはやされる音楽産業、その中でミュジシャンは知らず知らずのうちに自分の首をしめることになる。それを聴く僕らは音など聴いてはいない。そこに聴こえるのは、既成のスタイルとそれにしばられ、身動きのとれない自分の悲鳴だ。

★

折しもライドは『REMIX』誌5号でのインタヴューでこう述べている。「…ぼくらは自分たちの音楽を良くするためのものだったら何でも使うよ。ギターにしがみついたりしないんだ。」（渡辺架吉）

アンディ・ウォーホル映画回顧展

1991．7／18－23　渋谷

ポップ・アートの王者、ウォーホルの映画展と聞いて、一も二もなく飛びつき、なけなしの「勤勉手当」をはたいて、三泊四日の東京アート・ツアーへと出かけたのでした。

一日目が四本、二日目が長編を二本、というちょっとハードなスケジュールもなんのその。どんなにポップな映像が展開されるかと、ワクワクもので渋谷のシードホールへ馳せ参じたのでありました。しかし、一本目の「エンパイア」の上映が始まると、こうした僕の期待は、かなりしっかりと裏切られてしまったわけです。実に42分もの間、夜の闇にその明かりを浮かび上がらせているエンパイア・ステート・ビルディングの絵を、初めから最後までずっと映し出すというもの、それが「エンパイア」だったのです。

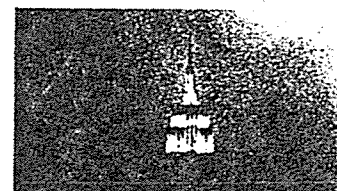
これには、さすがの僕もまいってしまいました。一分ほどたって、「うん？　そうか、これか」と了解しはしたものの、42分という時間は、とてつもなくシンドイ。だが、会場全体の雰囲気は、そんな生易しいものではありませんでした。大方の反応は、「早く直んないかなー」。そう、観客の多数は、始まって数分の間は、機材の故障だと思い込んでいたようなのです。しかし、上映も半ばにさしかかって、20分に近くなってくると、さすがにほとんどの人が「こういう映画なんだ」と悟ることになったわけであります。

僕の後ろのカップルの反応はなかなかグッドでした（人の不幸を楽しんじゃってゴメンナサイ）。男「おーい。信じらんないよ。なにこれ。」女「そんなこといったって、わかんなかったんだもん。外で待ってていいよ。」男「たくーっ。」誘った女の子のほうが、立場をなくしているわけなのでした。

なるほど、そのほとんど静止したエンパイア・ステート・ビルの明かりは、何がしかの真理を照らし出すのかも知れません。実際、被写体が静止していることによって、流れるフィルムの速度とリズムが、物質的に伝わってくることを発見できたのは、新鮮でありました。あるいは、変わらぬ明かりを見つめていると、その映像が直接撮影されたものなのか、暗闇に吊された写真の映像なのかわからなくなってくる、ということを発見したのも新鮮でした。要するに、『エンパイア』は、そうした映像論に関わるいくつかの謎解きを含んでいるのでしょう。しかし、たとえそうだろうと、その映像が本当につまらないものであることも、また間違いないわけです。にもかかわらず、僕も含めて、百数十の人が、まんじりともせずに（少々のざわつきはあったが）、さっぱり動かない明かりの映像を見ているのは、ひどく滑稽でしょう。どうして誰も文句をいわないのだろう？　どうして誰も呆れて席を立たないのだろう？　どうして誰も金を返せと訴えないのだろう？　僕は、アートという制度の権威的な価値の支配という問題を考えたのでした。

ともあれ、42分が経過して、『エンパイア』の映像が消え、コピーライトの注記がしばらく映し出されている時、後ろの男は突然、「おっ、画面変わったの」と驚きの声を発したのでした。彼が安らかな（？）眠りについていたことも確かなのですが、また、『エンパイア』の映像は、コピーライトの注記をも映画の映像の一部と思わせてしまう不思議な力をもっていたということも、確かでしょう。

さて、『エンパイア』で、ドッと疲れた後は、『キス』の上映というからたまらない。さぞや、肩のこりとおしりの痛みを和らげてくれるのでは、と期待すると、これまたギッチョンチョン。54分の上映時間は、『エンパイア』に負けず劣らず長かったのでした。とにかく、初めから最後まで、20組前後のカップルが、延々と各々の好みに応じたキスを続ける、それだけなのであります。「ホーッ、こんなテクがあったのか」などと驚かされる点もないではないが、基本的かつ根本的に冗長、その一言でしょう。最も濃厚でエロティックなキスが繰り返されることの冗長さ。そこには、『イート』という作品（ひたすらある小さなスナックのようなものを食べるロッキングチェアーの男をアップで31分撮り続けたもの）と同様に、反復性がもつ魔力と危うさに固執するウォーホルの意志が貫かれているのでしょうか。

その日最後の『ビューティ＃2』は、さすがにこのパターンではありませんでした。若い「キュート」な（登場人物による評）男をベットの傍らにはべらせながら、黒の小さな下着を身につけたイーディ・セジウィックが、ハプニング撮影を決め込んだ「監督」（恐ら

エンパイア

くウォーホルなのだろう）と、延々66分間「口論」するというものでした。イーディの官能的な姿と、超しつこく空虚な理屈とのアンバランスは、「口論」を通じたエネルギッシュな人間関係のテンションを、そのままぶつけてくる力があって、僕にはとても刺激的でした。何より、「監督」とイーディの「議論」が、とんでもなく名目的で実体がないにもかかわらず、妙に重々しい緊張感をもっている点には、アルコールの力を差し引いても、他者に志向するということそのものが人間に与える存在力を、感じ取らずにはいられなかったのでした。

二日目の、『ロンサム・カウボーイ』は、『エンパイア』とはまた違った意味で、カジュアルな面白みを味わえた。この作品は、いきなり暗闇の中でのラヴ・シーンから始まるのですが、その情景にマッチして、サイレント。『エンパイア』も『イート』もサイレントだったので、なるほど、これがウォーホルのフィルム・イメージか、などと納得しておりました。ところが、回りでは例によって、「素人衆」が、「おい、これ音故障してんじゃない」などというのを聞いて、僕は「わかってないねー」などとしたり顔でいたのでした。ところがギッチョンチョン。しばらくするうちに、字幕スーパーが出てきたのであります。「ヘェーッ！字幕スーパーのついたサイレントか、めずらしいな。シン？ヤッパリ、こりゃ変だ。」そうこうするうち、シラケタ場内アナウンス。「ただいま音声が故障しています。しばらくお待ち下さい。」なんだなんだ、映画のイメージを壊すアヴァンギャルドじゃなかったのか。

どうやら、ウォーホルにかかると、アクシデントも「芸術の手法」も、区別がつかなくなり、上映の場それ自体が「反-芸術」のパフォーマンスになってしまうようだ。サイレント事件とは逆に、意識的に使われた「手法」が、アクシデントと誤解されるという関係もあった。ウォーホルは、とりわけ最初の数分の間に、一つの継続したカットの中で、時々まとめてコマを飛ばし、画面の中で人物を飛び移らせるようなイメージを多用していました。僕の横のカップルは、どうやらこの現象をどう理解したらいいのか、半信半疑のようで、「まだフィルムの調子悪いのかな？」「でも、これもおもしろいじゃない」などと話し合っていたのでした。

確かにその通りで、「手法」と理解しようがしまいが、「ビュッ、ビュッ」あるいは「ビッ、ビッ」という音声を発しながら飛び動く映像は、すごくいまっぽく思えたのでした。芸術と偶然の混淆が、独特のポップな感覚で展開される、それがウォーホル映画の一つの特徴なのでしょう。

最後の『チェルシー・ガールズ』は、期待の長編、なんと3時間15分。しかし、『エンパイア』や『キス』のように、時間の長さを感じさせはしませんでした。『ビューティ＃2』のように、空虚な「口論」を交わし合う親子、ＳＭギャルズ、ジャンキー。そして『イート』のように、数十分ひたすら前髪を切り揃える妻とその夫・子供のたわいもない会話。さらに、ゲイがベッドでじゃれあう姿。何よりも圧巻なのは、身につけた衣服をぬぎながら、さながらパフォーマンスのように、自らの感性の「形」を吐露するゲイの独白でした。しかも、これらの雑多な「アメリカ」が、まさに雑多な存在であることを主張するために、別々のカットを撮ったフィルムを、スクリーンの右左に半分ずつ並べて回すという荒業。圧倒的なテンションだったとしかいいようがない。いままでみたことがない何か、そしていままで味わったことのないフィーリング。確かにそれは、ウォーホル映画の総収編という感のするものでした。やっぱりケツは痛くなり、持病の腰痛がでそうな気配でしたが、東京へきてみてよかった、といったわけになったのでありました。

ウォーホルのフィルムは、1988年からホイットニー美術館とニューヨーク近代美術館が行っている、「ウォーホル映画の修復・保存プロジェクト」によって、少しずつ公開されてきています。しかし、残されているフィルム・リールは、数百本（！）を越えるといわれている。これからも続々と「珍品」が公開されることになるでしょう。楽しみなことですな。　（A）

ON THE TABLE

霜田誠二アート・パフォーマンス

去る7月8日に、富山市市民プラザ、マルチスタジオで、霜田誠二さんのパフォーマンス「オン・ザ・テーブル」が行われた。小さなテーブルの上だけを用いたアクロバティックだが、彼の身体表現は、平面の限定性のなかでテーブルを自らの身体の延長とすることによって身体のもつ想像力を極限まで押し広げることに成功していた。以下は、その翌日に行われたインタビューである。

久しぶりの富山でしたが、いかがでしたか。

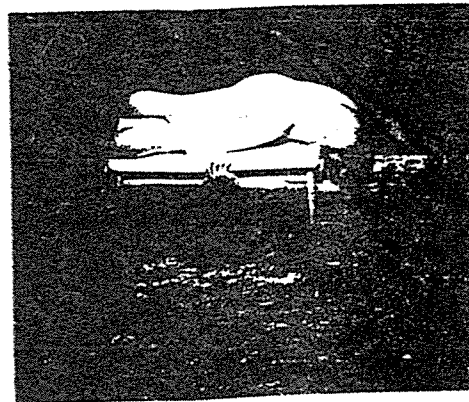
霜田．富山は今回で6回になる。前回から2年たち、久しぶりで懐かしかった。今のオン・ザ・テーブルは、見ようによっては地味で、お客さんの気持ちを動かしたりすることができる余裕がないものだ。しかし、見た人の受けはいいのだが、どこがいいのかを知りたくてアンケートをとっている。富山での終りの拍手は、バラバラとしたもので他のところとは受け方が全然違ったのだけれども、終った後も観客の人が随分残っていて、アンケートも書いてくれていたので、受け方が違っていたのか、とも思った。地方で見る機会が少ないせいかも知れない。

むしろ、見た人があっけにとられて拍手もできなかった、という感じだと思うけど。ところで動きが限られるから、慣れみたいなものがでてきそうだけれども。

霜田．机の上でのバリエーションは試行錯誤しながらできてくるのだが、あの狭い空間が慣れを許さないものになっている。僕の体よりもきゃしゃなテーブルががんばっていて、いつかべきっとくるのではないかという不安はある。

以前の「花嵐」では、絵の具を溶かした袋をたくさん天井からつるして、絵の具のシャワーを浴びながら踊ったり、ゴミ袋を膨らませたりというステージの上でかなり大きな動きをするものだったけれども、今回のオン・ザ・テーブルは逆にちいさなテーブルという限られた空間だけを利用するものになっていて、随分見た感じも違っている。霜田さんなりのオン・ザ・テーブルについてのモチーフを聞かせてください。

霜田．テーブルの役割は、額縁と同じように限定する役割があって、ぼくがなにをやろうとしているのかがわかりやすくなっている、と言われることがある。「花嵐」はいろんなことをやって、次に何がおきるのか、ということでの期待や期待を外していくことがあり、観客は見ているだけでよくて、ぼくは、エンターテーナーであってもおかしくはないものだった。「花嵐」の場合、最初は、床に落ちる絵の具の色がすごいなあと引かれていたけれども、だんだん音に重心が移っていった。ゴミ袋をこする音、絵の具の落ちる音、体と紙のすれる音がたのしくなり、セッティングそのものが楽器を作っていく感じになっていった。巨大な楽器のなかに自分がいるような気分がたのしかった。オン・ザ・テーブルでも、机が鳴る音や汗で体が鳴る音、机がだんだん疲労してきてきしむ音がするようになってきて、不気味だっていう感じになってきた。

僕がいなくてもいい空間というのかまず、作りたい空間としてステージをかんがえる。床にアルミを敷いて、テーブルがその上にあって、ライトが一つあてられているという空間、それだけでお客さんが「すごい」と思う空間を作りたい。（と言いつつ恥ずかしそうに笑う）そこに、僕が登場してパフォーマンスをやる。アルミホイールは、「花嵐」で体に巻き付けていたことの展開でもある。しかしまた、それは冬の凍った海でもあり、そこに、テーブルが置かれている、というシュールな私好みのイメージでもある。観客の

入場の時にかけている水鳥の鳴き声は、凍った海とは逆に夏の思い出をあらわしたものとも言える。これらは、記憶の断片であったり、夢の続く平面であったりする。空中庭園のように、浮き上がっているところにある平面という空想が世界各地にあり、それはテーブルの上の平面でもある。そして世界中のこうした空想的な平面との連帯ということを考えている。

現在のパフォーマンス・アートの状況をどう見ていますか。

霜田．今年秋に行われるポーランドでのパフォーマンスフェスティバルは、「リアル・タイム」というテーマをはっきりと設定している。また、去年のカナダでのフェスティバルも「マヌーバリング」というテーマが設定されて、社会的、政治的な意味を含んでいてる。ザ・クリシェッツという女性のパフォーマンスグループは、ベトナム戦争、女性解放運動のなかからできてきたものだけれども、彼女達は、男装したり、カナダの首相の首を使ったりしているが、彼女達の男性の態度を笑いのめす方法（私は大好きなんだけれども）は、エンターテナー的なものであって、パフォーマンスで

〔15ページへ〕

４／１６図録バラバラ事件裁判傍聴記【第6回公判】

統一地方選の最中で、井波（被告・井頭氏の神社の地元）からはあまり動員できなかったらしい。とはいえ、傍聴席はほぼ満席。検事は、反対尋問もあまりせず、ナゲヤリ。弁護士も新しい論点を出せず、裁判官だけが積極的(?)に、検事の代役みたいに「背後関係」や「犯行の計画性」等について質問してました。しかし、こんな「出来レース」的裁判で井頭氏を罰して、作品・図録の非公開はそのまま。それで、知事が「表現の自由」を守ったフリをするという展開は、予想するだにフユカイですね。（三）

【弁護側本人尋問】

●大浦作品の実物を見ることを求めるか。

ーー私も実物は見ていないので、裁判の場で見て、いかに不敬で国の歴史を汚すものか、判断を仰ぎたい。芸術は自由であり、百人百様であっていいが、特定の人を揶揄したり誹謗したりするようなものは芸術ではなく、ガラクタである。

●県知事を証人にして、何を聞きたいか。

ーー図録の公開や大浦作品の購入・展示が、公序良俗や天皇陛下のためなどに、いいことかどうか聞きたい。裁判に出られないのはやましいところがあるからで、国賊の国賊たるゆえんである。

●裁判の新聞報道を読んだことがあるか。

ーー「表現の自由を脅かすもので、社会的影響が大きいから起訴した」という、検察のコメントを読んだ。私のしたことを思想問題として捉えたと思った。その通りだ。私が国を憂えてしたことが表現の自由を侵すというのなら、器物損壊で裁くべきではない。

●報道のされ方についてどう思ったか。

ーー新聞記者は、新聞労連という左翼の組合に入っているから、ためにする思想をもって、偏向した記事を書く。

【裁判官の本人尋問】

◆図録破棄の前日［３月２１日］に、山崎図書館長に電話をかけた理由は？

ーー図録を公開するという新聞記事は事実か、また、事実なら、私も見られるのかどうかを訊ねるためにかけた。

◆図録を破ろうと決意したのはいつか。

ーー図録が公開されるということを新聞で見た段階で決意した。

◆この日に、まず山崎図書館長、ついで中村教育長に電話したのというのはまちがいないか。

ーーまちがいない。教育長には、作品も公開すると新聞に出ていたので、どういうことかと問い合わせた。図録だけでなく、作品そのものも「当分のあいだ」非公開ということだったようなので、図録が公開されるなら、作品も公開されるかもしれないと思った。

◆図録のもとの作品［大浦作品］の写真またはコピーを、一部でも最初に見たのはいつか。

ーー新聞記事で見たのは、県議会で問題になった翌日の６月５日で、その記事の写真で大浦作品のことを知った。読売新聞の富山地方版だと思う。掲載されていた写真は、一枚だった。

◆昭和６１年７月２６日に、文化課長から十点の写真を見せてもらったとあなたの「報告書」にはあるが、記事で見てから文化課で見るまでに、作品の写真やコピーを見る機会はなかったか。

ーー文化課で見る前に、刺青の女の写真を一度、だれかに見せてもらった記憶がある。県庁［文化課］で、図録を見せてもらい、十点全部の写真を見て驚いた。コピーを頼んだが、断られた。

◆「遠近を抱えて・１０」も、「けしからん」と思ったか。

ーーこれは、女の裸は写っていないから、みだらではないが、陛下の写真を途中で切ってつぎはぎしているから、不敬にあたる。

◆こうした行動は、個人として行なったのか。

ーー個人として行なった。

◆被告が作った「報告書」には、不二歌道会富山県支部長西川名義の文章が入っているが、被告人の行動は、この団体の活動の一環か。

ーーちがう。その文章は、西川個人の抗議文であり、報告書には資料として入れただけである。

◆図録の公開を新聞で知ったというが、それは、いつの何新聞か。

ーーうちでとっている読売新聞と富山新聞のどちらかの、２１日の朝刊だった。

◆その記事を見る以前は、もし公開するというなら破ろうと考えていたか。

ーー考えていなかった。自分としては「当分の間」という表現のあいまいさには不服だったが、まさか公開するとは思わなかった。

◆先に、図書館長に「自分にも図録を見せるのか」と訊ねたと述べたが、その質問は何のためか。

ーー山崎館長との会見の感触で、自分には見せてくれないかもしれないと思ったからだ。見せてもらえるなら、図録を衆目から隔絶するために、自分が一番先に行って破り捨てる、と考えた。

◆破くというのをいつ実行するかは、図書館長と電話をしているときには考えていたのか。

ーー考えていた。［閲覧開始後］一番に行って、やる。不敬を糾弾するには、館員の前で破るべきだと思った。

◆館員の目の前で破ることに意味があると考えていたのか。

ーーこっそりやらずに、県の誤りを天下に明らかにして、反省を促したかった。実行後、人から、こっそり破ればよかったといわれたことはある。天皇陛下の名誉を守るためだから、それでもいいが、また別の図録をもってこられたら鼬(いたち)ごっこだから、はっきりしたかたちで、道義にもとる行動を糾弾したかった。

◆図録を破りすてることの目的は？

ーー県知事の不敬行為の糾弾である。日本の伝統を、気がついたものが守らなければならない。そういう行為があってはじめて、歴史が半歩でも前へ進む。

◆県立図書館の図録が富山県民に触れると、どのような悪いことが起ると考えるのか。

ーー天皇陛下と裸の女をいっしょにしたものが、芸術で通るか。校長を裸の女といっしょにしたものを生徒が作って展示したら、それが芸術で通るか。これが芸術として通ると、歯止めがきかない。そうしたものを見慣れると、それが当たり前と思われるようになり、知らぬ間に道義を下げ、日本人が今まで育んできた情緒が蝕まれる。

◆事件の前日から翌日までのあいだに、自分の行動に対して妨害するものが出てくるとは考えなかったか。

ーー警察による阻止がありうるかもしれないとは思った。所轄の井波警察署の警務係［公安］の警察官との接触は、以前からあった。県議会でのことが新聞に書かれたころから、数年にわたって、家に来て、世間話まじりで、「あの件については、どうなっているか」と聞いた。

◆どうして警察官が、２２日当日の実行に際して、妨害に出ると考えたのか。

ーー私が警察官なら、職務として実行を防いだだろうから。警察官が阻止する行動に出ても、図録を破れるならば、やっただろう。

◆図録の閲覧請求は、破りすてる目的で行なったのか。破りすてるまでは、閲覧請求を装うつもりだったのか。

ーー破りすてるという態度であれば、係員とやりあうことになるかも知れないので、なるべく応対した係員に迷惑をかけないように、ふつうの態度をとり、堂々と紳士的に臨んだ。

◆事件後、図書館から弁償請求はあったか。

ーーないし、弁償していない。破棄の直後に、副館長に「弁償してもらいます」と言われ、「いくらでも弁償する」と答えたのは、とっさの開き直りだ。思いもよらぬ弁償の話をされて、問題は金ではない、金がほしければいくらでもくれてやる、という気持ちで、そう答えた。現在は、相手が裁判に訴えたわけだから、弁償するつもりはない。陛下をけがし奉ったことが犯罪だから、金銭で解決すべきではない。

【弁護側本人尋問】

●警察が来るようになったのは、いつごろから？

ーー最初に来るようになったのは、はたち前後のことだ。不二歌道会の『不二』という雑誌を見て、大東塾の講習会に出るようになってから、警官が来るようになった。

●本件に関して来るようになったのは？

ーー県のほうへ面会に行ったりしてからだ。

●事件当日、警察官と面会の約束をしていたそうだが、それは事実か。

ーーその２～３日前に、当日に会うことを井波署の警官と約束した。当日の朝に、電話でこの約束をキャンセルした。

【検察側反対尋問】

★昭和６１年の７月１１日に、不二歌道会の西川支部長と県庁へ行っているが、いっしょに行ったのはなぜか。

ーーこのころは、不二歌道会も県に抗議していたから、行動をともにした。

★その後、不二歌道会から支援を受けたことは？

ーー精神的にはあるが、実際的にはない。その後の県との交渉についても、警察が支部長のもとへ行って訊ねて、迷惑をかけるといけないから、詳細は話していない。

★図録を公開すれば、それを見て、あなたと同じ

意見の人が出るとは考えなかったか。
――考えなかった。陛下を悲しめるだけである。

このあと、裁判官団は、弁護側が求めていた、①大浦作品自体の証拠としての採用、②中沖知事、小川前美術館長をはじめとする証人申請を、いずれも却下。弁護側は、中沖・小川両証人が却下されたことについて、異議申し立て&裁判官忌避をしたが、どちらも即座に退けらた。それに対して「準抗告をする予定だ」とはいいながらも、「もう審理は終わり、次は論告求刑と最終弁論」という検事と裁判官の姿勢に、弁護側はお手上げという印象だった。

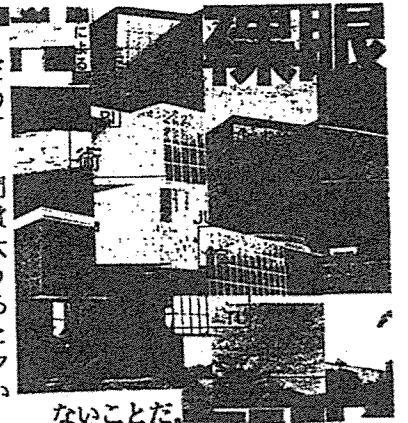
■6月13日午後、第7回公判が開かれ、予定どおり、論告求刑と最終弁論が行なわれた（☞詳細は次号に掲載の予定）。

次回公判は8／13（木）
13：30～
いよいよ大詰の判決公判です

美術館の「現在」を問う『裸眼』9号

『裸眼』というのは、名古屋で出ている現代美術のユニークなミニメディアである。はやくから富山近代美術館の「遠近を抱えて」問題に注目し、発言してきたメディアでもある。その『裸眼』の最新号が美術館は必要なのか、美術館は今どんな問題をかかえているのか、といったテーマで100ページ近くの増ページ特集号をだした。約300名の美術関係者への手紙に応えて50人近い人々が短文を寄せている。

編集部の西島さんが書いているように、最初の期待とは裏腹に、美術館が抱えている現状の「膿」を出すような具体的な発言は多くはなかった。地元の圧力で栃木県立美術館をやめさせられた大島清次さんの件、水戸芸術館を辞めさせられた中原祐介さんの件、岐阜県美術館で開催されたアバルトヘイト展の主催者と美術館とのトラブル、エコロジーアート展と会場を貸した中部電力の電気文化会館とのトラブル、そして富山問題などがとりあげられているが、それらは「膿」を出すという程までには至ってはいない。しかしまた、たとえば、山野真吾さんの所属するＩＡＦのアーチストたちのなかには、壁に釘を打つ、両面テープを使う、動物を使うということで美術館との交渉がたいへんだと述べているが、こういう話しを読むと是非ともそうした作品を見てみたいものだと思うのは、私だけではないのではないか。こうした些細な「規制」をないがしろにしないで、「なんでダメなのか」を問い続けてゆくことを作家も鑑賞する側もあきらめないことが大切なのではないかと思う。そうした努力と、天皇とかいろいろな権力者がふれられたくないと考えている事柄への自由なアクセスとは決して無関係ではないと思うのだ。

実は、私も富山問題で一文を書いたので、他の人の文章を読みながら考えたことを書いておこう。いくつかの文章を読んで思ったのは、美術館という制度を自分にはどうすることもできない「向こう岸」にあるものとみなす傾向があるということだ。そこには行政や教育委員会の管理下にあり、個人としてはどうしようもないというあきらめがあるとすれば、（私にもないとは言い切れないが、敢えて言うのだが）美術館を「問題化」することには無力さだけが残る結果になってしまう。しかし、美術館は表現行為の空間として保障されるべきであるとすれば、そのことを要求する権利は私達にあるはずなのだ。アーツストの権利要求という基本的な問題をもっと真剣に考えるべきだろう。同時に、「表現」とは、異論や摩擦を含むものであって、対立や論争は避けられない。それを公的なコミュニケーションの中で解決してゆくことが必要であることも言うまでもないことだ。

問題は私達（その中にはアーチストも含まれれば「鑑賞者」も含まれるが）が何を必要とし、何がやれているか、ということである。『裸眼』に寄稿した人達は、何が必要なのか、美術館はどうあるべきか（もちろん不必要という意見も含めて）ということについては、ほぼ疑問の余地のない判断を下している。とすれば、残るは、そのために何ができるか、どうすればよいのか、ということだけである。個々の作家の個性や主体性を尊重しながら、制度を変えてゆくという試みが、政治に従属する芸術としてではなく、芸術の政治性としてどこまで追求できるか、『裸眼』の問題提起は忘れてはならない多くの課題を提起している。
Personal is political!　（ひ）

『裸眼』申し込み先
愛知県西春日井郡師勝町鹿田神明附118-3西島方　美術読本出版。9号定価500円

本号17ページの宮前正樹1/5の展覧会は7/4-23川崎市IBMギャラリーで行われました。